

Du « déjà-lu » ? La répétition au service du principe de plaisir

Irène Krymko-Bleton

Volume 30, numéro 1, automne 1997

Récit paralittéraire et culture médiatique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501186ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501186ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Krymko-Bleton, I. (1997). Du « déjà-lu » ? La répétition au service du principe de plaisir. *Études littéraires*, 30(1), 37–44. <https://doi.org/10.7202/501186ar>

Résumé de l'article

La lecture sérielle de romans policiers réveille-t-elle dans le lecteur adulte l'enfant qu'il a été ? Quels plaisirs, quelles curiosités infantiles se révèlent et se renouvellent dans la répétition sur laquelle une telle lecture se fonde ? Telles sont les questions auxquelles l'auteure propose des réponses en commençant par le paradoxe winnicotien, qui voit l'origine de la satisfaction créatrice de l'enfant dans l'illusion de pouvoir recréer à volonté, et donc voir apparaître de façon répétitive, l'objet de sa satisfaction - le sein maternel. À partir de sa propre expérience de lecture sérielle, l'auteur développe l'idée de fructueuse répétition.



DU « DÉJÀ LU » ?

La répétition au service du principe de plaisir

Irène Krymko-Bleton

■ Dans son article « La contrainte de répétition, obstacle au principe de plaisir » (1920), Sigmund Freud commence par décrire la tendance à la répétition telle qu'il l'a observée au cours des premières activités psychiques infantiles. Il la considère à ce moment comme une force indépendante mais non opposée au principe de plaisir. Pour l'enfant, dit Freud, le fait de retrouver l'identité et la répétition est déjà en soi une source de plaisir. Même si Freud ne l'explicite pas, il identifie en fait chez l'enfant deux sortes de répétitions qui ne s'opposent pas au principe de plaisir : l'une active, où l'enfant tend à maîtriser par son activité propre les impressions reçues ; pour la seconde qu'il considère comme passive, le plaisir découle du simple fait de retrouver l'identité d'un objet ou d'une situation. Dans le premier cas, au lieu de subir, l'enfant a alors recours à une maîtrise active qui peut inclure même la répétition d'impressions désagréables. Pour illustrer la seconde situation, Freud donne l'exem-

ple de l'enfant qui demande à l'adulte de lui relire un livre ou une histoire qui lui a déjà été lue, en respectant l'identité du texte. À l'époque, Freud pense que ce genre de plaisir est appelé à disparaître, puisque « chez l'adulte, la nouveauté constitue toujours la condition de la jouissance » (p. 45).

Il me semble opportun de m'arrêter un moment à cette vision de deux univers distincts : celui des plaisirs infantiles et des plaisirs adultes, si inhabituelle chez Freud. De quoi penser qu'il ne devait y avoir aucun lecteur sériel dans l'entourage de Freud ou parmi ses patients !

Peut-on voir dans la lecture sérielle le prolongement du plaisir du conte du soir toujours renouvelé et toujours le même ou une similarité avec celui des romans-feuilletons télévisés, où de semaine en semaine on retrouve le même héros, on assiste à sa survie d'un épisode à l'autre et finalement on se désole de sa disparition lorsque l'auteur n'en peut plus d'inventer

sa vie, aussi las qu'un parent à la trois-centième répétition d'une même histoire à l'heure du dodo de sa progéniture ?

La littérature psychanalytique a largement repris l'idée du caractère « démoniaque » de la tendance à la répétition — dénoncée déjà dans le même article de Freud ; cette tendance à répéter le connu qui « se dresse comme obstacle thérapeutique » en réponse à l'angoisse, réveillée par exemple par le processus analytique¹. Ce qui m'intéresse ici, ce sont les côtés positifs de la tendance à la répétition.

Pour les mettre en évidence, je procèderai — comme me le suggère mon champs d'expertise professionnel — à partir de mon expérience propre de lectrice adulte pour faire retour sur mon expérience clinique et la théorie psychanalytique : c'est par la répétition que communique l'enfant qui demande à son parent de lui relire toujours la même histoire et le lecteur sériel adulte.

En tant que lectrice sérielle occasionnelle, je me suis posé la question : qu'est-ce qui cause mon plaisir ou mon déplaisir lors de ces lectures de séries ?

En premier lieu, qu'est-ce qui me les fait choisir ? Il s'agit d'abord de romans policiers ; en priorité, ceux où le détective n'est pas un professionnel, mais un personnage sympathique venant d'un milieu singulier dont la description occupe une bonne place dans les romans. L'accent mis ainsi sur la description du personnage et de son milieu décentre l'attention du crime proprement dit, qui devient en quelque sorte prétexte à l'existence du personnage.

J'évite, ou en tout cas j'atténue, de cette façon un appel aux déchainements fantasmatiques suscités par scènes de violence ou descriptions macabres. Je réduis aussi la portée du suspens — c'est-à-dire de la tension que j'éprouve comme désagréable au-delà d'une certaine limite. D'autres lecteurs peuvent choisir d'autres types de romans pour des raisons tout à fait opposées. Ainsi la fréquentation assidue des films d'horreur ou des lectures en série d'histoires dégoulinant de cruauté (romans de Stephen King, récits de *serial killers* ou bandes dessinées de Frank Miller...) peuvent être autant utilisées comme une mesure contre-phobique que comme une satisfaction pulsionnelle obtenue en quelque sorte par procuration et sans passage à l'acte (sinon à l'acte de lecture).

Voilà donc un premier élément. Comme les enfants, qui ne demandent jamais aux parents de lire n'importe quelle histoire mais choisissent pour la relecture un livre ou une histoire particulière, le lecteur sériel choisit sa série, son type d'histoires, en fonction des nécessités de ses élaborations psychiques, en fonction de la concordance et de la distance qu'il veut et doit établir avec ses fantasmes, afin que son plaisir soit préservé et que sa lecture lui soit utile, ne fût-ce que pour se détendre.

Déjà en 1945, Leopold Bellak dans "Psychology of Detective Stories and Related Problems" remarquait que c'est la décharge de la tension anxieuse bâtie tout le long de l'histoire jusqu'à son point culminant qui est la source du plaisir chez le lecteur de romans policiers. Bien sûr, les

1 Le paradoxe initial : si cette tendance n'existait pas, la psychanalyse elle-même n'aurait pas pu voir le jour.

lecteurs choisiront les séries selon la concordance de leur vie fantasmatique avec certains éléments de la série et le niveau de tension qu'ils souhaitent ressentir.

Cela rappelle ce frisson délicieux des enfants qui jouent à se faire peur (comme à se faire peur eux-mêmes en se racontant des histoires). Ce jeu, qui commence très tôt et dont les versions changent au fur et à mesure de l'évolution de l'enfant, ne garde son charme qu'à condition que la peur ne dépasse pas une certaine limite, c'est à dire que l'enfant garde le contrôle sur le jeu.

L'enfant choisit une histoire qui à la fois lui permet un jeu d'identifications avec les personnages du conte et la perlaboration de ses fantasmes.

La distinction entre la position active et passive de la situation consistant à se faire lire une histoire et celle consistant à maîtriser activement des impressions reçues paraît donc d'emblée moins nette. Cette situation ressemble d'ailleurs à une autre, fréquemment observée en clinique, où l'enfant rejoue inlassablement une situation ou une histoire — celle-là de son propre crû — jusqu'au moment où un nouvel élément apparaît et que l'enfant devienne alors perméable à l'interprétation. Il n'est pas rare d'ailleurs que pour exprimer ses angoisses et ses problèmes, l'enfant emprunte les personnages et les éléments de contes et d'histoires qui lui ont été lus ou qu'il a regardés à la télévision, grande pourvoyeuse moderne d'histoires en séries. Les séries télévisées pour enfants, adolescents, adultes permettent cette même répétition en limitant la fantaisie par la prégnance de l'image et en économisant l'effort de décryptage que la lecture impose ; néanmoins elles n'indui-

sent pas nécessairement la passivité chez l'enfant qui peut jouer à l'unisson avec la télévision dans une sorte d'interaction imaginaire.

Il y a toutefois une grande différence entre d'un côté un livre ou une histoire lue à l'enfant par un adulte (voire une séance de thérapie où l'histoire se rejoue en présence du thérapeute) et de l'autre la situation où, téléspectateur ou lecteur, l'enfant est seul face au récit. Même s'il y a un monde entre récit lu et récit télévisé, c'est l'absence de médiation par un tiers présent et investi, support principal des projections fantasmatiques, qui les différencie nettement des deux premières situations. Le parent qui relit le livre autorise le processus d'élaboration chez l'enfant ; il est là pour la sécurité et le plaisir de l'enfant. Cible des attaques inconscientes, il est là pour l'assurer de sa survie ainsi que de celle de l'enfant.

D'une certaine façon le héros de série remplit le même office. Il survit à ses tribulations d'aventure en aventure et le lecteur le retrouve plus au moins intact d'un livre à l'autre. Et avec lui, nous retrouvons lieux et situations connus, établis. S'il est vrai que le plaisir de l'adulte peut venir de la nouveauté, celle-ci ne peut pas venir trop brutalement — c'est le connu qui est rassurant, et pas seulement dans les livres. Ainsi, lorsque j'arrive à la fin d'une série et que je dois en choisir une autre, je suis inquiète. Le nouveau héros va-t-il me plaire ? Sera-t-il décevant ? L'auteur dépassera-t-il mon seuil de tolérance, au-delà duquel je n'éprouve plus du plaisir ?

Une fois installée dans une série, je n'aime pas l'apparition imprévue de nouveaux éléments qui s'y intègrent de façon permanente, qui perturbent trop mes

habitudes² et surtout je déteste perdre la chronologie des événements dans une série qui se déroule au rythme de la vie du héros. Ainsi, je ne veux pas apprendre dans le quatrième roman des choses sur la vie de mon détective qui désamorcerait la lecture d'un cinquième, roman ultérieur dans la lecture mais antérieur dans la biographie du héros. Par exemple, dans la série *The Cat who...* de Lilian Jackson Braun, Quilleran le héros est journaliste et il résout des mystères criminels à l'aide de Koko, son superbe chat siamois. En fait Quilleran et Koko deviennent, au fil des lectures, un héros collectif et difficilement divisible. Au hasard des achats, j'ai lu un livre où Quilleran était déjà propriétaire de deux chats. Quelle déception lors de la lecture du livre où il acquiert ce second félin — une chatte ! Connaître l'issue de l'histoire avant de commencer à la lire ne permet pas à la tension de s'installer, efface l'effet de surprise. Bien sûr, même sans avoir lu le roman ultérieur dans la série, j'aurais sans doute prévu presque dès la première page l'issue de cet épisode. Mais j'aurais pu cultiver un doute. Ou faire semblant de ne pas le savoir. J'aurais protégé le suspense et profité de la surprise prévisible. Dans les bons romans policiers, malgré leur caractère sériel, la fin ne doit tout de même pas être trop prévisible et le doute quant à l'issue de l'histoire doit être autorisé par l'écriture.

J'imagine que vous — mon lecteur — vous voyez où je veux en venir. Bon nombre de lecteurs sériels ne sont pas si loin de l'enfant qui ne supporte pas que l'adulte introduise le moindre changement dans le

texte et surtout qu'il saute des pages. Le changement... Quel changement que l'introduction de Yom Yom, cette seconde chatte ! Elle m'a semblé d'abord trop ordinaire. Ensuite je réalisais qu'elle introduisait un changement important dans l'entente implicite entre auteur et lecteur à propos de la nature de Koko. En fait, l'introduction de la chatte établit une symétrie entre la vie affective de Quilleran, qui poursuit une relation tranquille avec Polly, la bibliothécaire du petit village qu'il habite, et celle de son chat. La chatte qui va dorénavant tenir compagnie à Koko en fait un individu séparé de Quilleran et modifie donc la dynamique des rapports entre le héros humain et son complément animal. Plus que les cadavres qui parsèment les pages et font office de figurants, parfois même un peu gênants par leur accumulation excessive, figurants qui permettent de ficeler chaque roman, la série donc permet de mettre en scène les héros véritables, l'enjeu effectif : la relation singulière entre le détective amateur et son chat.

Où chercher l'explication à ce drôle de plaisir de l'enfant, et du lecteur sériel ? Peut-être peut-on prendre la liberté et reculer encore un peu dans l'enfance. À la période d'avant le livre. À la période de l'objet transitionnel. Voire, encore plus loin : à la période de la constitution de la constance de l'objet tout court.

Au début, il y a un paradoxe, nous dit Donald W. Winnicott (1969). L'enfant doit créer l'objet qui est déjà là. Et cet objet — le sein de la mère — devrait être le plus possible semblable à lui-même pour que l'enfant découvre et accepte à la longue

2 Je laisse de côté d'autres appréhensions qui concernent par exemple la qualité de l'écriture, parce qu'elles me semblent en dehors de mon propos.

qu'il fait partie d'une mère et que cette mère ne fait pas partie de lui, n'est pas une création de l'enfant. Entre cette mère prévisible progressivement défaillante et l'enfant, il se crée un espace dans lequel se développent le fantasme et la pensée.

Le petit enfant qui vit l'expérience de l'omnipotence sous l'égide d'un environnement favorable *crée et recrée l'objet* [soul. par l'auteur] : ainsi, il édifie peu à peu en lui le processus qui acquiert le soutien de la mémoire (« De la communication et de la non-communication », p. 153).

Espace de création, avec au centre un objet ambigu — l'objet transitionnel. Cet objet se tient sur la clôture : entre le moi et le non-moi. Création de l'enfant, mais existant dans le monde des choses ; extérieur à l'enfant du point de vue de l'observateur mais faisant partie de lui du point de vue de l'enfant. L'objet transitionnel indique l'existence d'une

zone intermédiaire où la réalité intérieure et la vie extérieure contribuent l'une et l'autre au vécu. C'est une zone qui n'est pas disputée, car on n'en exige rien ; il suffit qu'elle existe comme lieu de repos pour l'individu engagé dans cette tâche humaine incessante qui consiste à maintenir la réalité intérieure et la réalité extérieure distinctes, et néanmoins étroitement en relation (p. 111).

Cette zone intermédiaire d'expérience se maintient dans cette expérience intense qui est du domaine des arts, de la religion, de la vie imaginative, de la création scientifique. [...] L'objet transitionnel de l'enfant est désinvesti ordinairement petit à petit, surtout à mesure que croissent les intérêts culturels (p. 125).

À mon avis, la chanson du soir, l'histoire racontée et ensuite le livre remplacent progressivement l'objet transitionnel, même s'ils peuvent coexister avec lui pendant un long moment. Ils introduisent l'enfant plus profondément dans le monde de sa culture,

puisqu'en racontant ou en lisant l'adulte offre à l'enfant un cadre et des symboles tirés de l'héritage culturel commun pour exprimer ses fantasmes.

L'objet transitionnel présente un certain nombre de caractéristiques spécifiques. Par exemple, les mères savent que souvent il ne doit être ni lavé ni changé pour qu'il ne perde pas sa signification de soutien à la continuité de l'expérience du petit enfant.

Cet objet transmettra bientôt certaines de ses caractéristiques essentielles à l'histoire lue. Elle accompagne le passage entre la veille et le sommeil ; nul autre que l'enfant n'a le droit de changer quoi que ce soit dans le texte qui doit rester identique à lui-même aussi longtemps que l'enfant n'en décide autrement. Mais l'histoire lue (ou racontée), c'est un autre pas sur le chemin de la maturation. Contemporaine de l'entrée dans la phase œdipienne, elle implique la triangulation.

À ce propos, une psychanalyste américaine, Geraldine Pederson-Krag (1976), arrive à des propositions explicatives séduisantes. Elle remarque que la principale particularité des romans de détection est d'éveiller l'intense curiosité chez le lecteur et rappelle que l'une des premières circonstances où une telle curiosité atteint une grande intensité est la scène primitive. Ainsi Pederson-Krag dresse plusieurs parallèles entre des éléments de la vie imaginaire infantile de l'époque du mystère de la scène primitive et des éléments constitutifs du roman policier. D'abord le rôle central du secret. Des indices qui s'accumulent et auxquels le lecteur ne prête pas attention tout de suite, correspondraient aux éléments de la vie familiale auxquels l'attention croissante de l'enfant accorde progressivement de l'importance : la dispositions

des lits et la distribution des personnes dans ces lits, les bruits nocturnes, les mots et les blagues des adultes incompréhensibles pour lui, etc. Pederson-Krag situe le lecteur à une place décentrée dans la distribution des rôles d'un roman de détection ; selon elle, le lecteur s'identifierait plutôt au naïf Watson qu'au génial et puissant Holmes. C'est à travers l'explication donnée à un Watson ou à travers le récit fait à l'adresse d'autres témoins ébahis que la vérité est révélée au lecteur — attentif, curieux, perplexe, mais incapable de résoudre l'énigme. Le lecteur est extérieur à la relation entre le détective et les suspects mais à l'affût des indices. Pederson-Krag avance l'idée que le roman policier remplacerait les histoires mystérieuses transmises oralement lors des siècles précédents où d'infimes indices trahissaient la fornication des sorcières avec le diable. Elle rappelle la phrase de Freud « le Diable est une image du père et peut agir comme son double ». Sur la scène oedipienne, la victime du roman pourrait bien représenter le parent envers qui l'enfant éprouve des sentiments négatifs ; au coupable, insoupçonné souvent jusqu'à la dernière page, pourrait se substituer l'image du parent investi des pulsions oedippiennes que l'enfant ne veut surtout pas voir impliqué dans un crime secret, nous dit encore l'auteure.

La réaction infantile à la scène primitive n'est jamais complètement liquidée. Le roman policier nous offrirait l'occasion d'aérer un peu nos pulsions refoulées. La curiosité invite aux attitudes voyeuristes. Les lecteurs sériels, tels les voyeurs jamais complètement satisfaits, retrouvent, livre après livre, la même trame d'histoire où ils assistent à l'accumulation des preuves et la reconstruction de l'intrigue, c'est-à-dire

au dévoilement de la scène primitive. Il me semble qu'ils peuvent s'identifier autant à un témoin passif de l'enquête qu'au vaillant ou sagace détective (ce qui leur permettrait de maîtriser activement les restes du traumatisme infantile) ou à un personnage qui l'accompagne, mais qui n'est pas capable de résoudre l'énigme (ce qui leur permettrait d'éviter les menaces du surmoi) ou encore à l'un ou l'autre des protagonistes (victime ou agresseur) de la scène primitive — sans que cela comporte de risque.

Jacques Dubois (1992) va plus loin. Il nous rappelle que l'acte d'écriture / lecture du récit policier, de par la lente croissance de tension suivie d'un détente lors d'un brusque dévoilement de la résolution de l'énigme, a été comparé à l'acte sexuel. Mais dans la lecture policière — nous dit Dubois — le processus préparatoire distille plus de plaisir que son aboutissement. Le propre du désir est d'avoir à survivre à la satisfaction en se déplaçant d'un objet à l'autre. Le dévoilement de l'énigme, du mystère, du secret les banalise : il faut donc que le secret se renouvelle pour faire durer le plaisir par la mobilisation du désir qui le sous-tend. Et donc que nous recommandions à lire un autre livre de la série, poussés par une compulsion à la répétition.

Nous trouvons cette même compulsion dans la lecture d'autres séries (de romans d'amour ou d'horreur, de *thrillers* ou de *fantasy*, etc.), qui par leurs traits spécifiques nous renvoient à l'une ou l'autre problématique psychique. Abandonnons donc le policier et, pour finir, revenons aux traits communs des lectures où l'objet-livre, comme d'ailleurs l'activité de décodage de l'écriture, demande à être pris en compte et différencie le lecteur du spectateur de séries télévisées.

Parmi les jouets des tout petits se trouvent souvent des livres, parfois en plastique, des livres avec des images. Ces images introduisent l'enfant dans le monde des signes. Les images s'accompagnent bien-tôt de signes que l'enfant ne décode pas, mais dont il apprend à comprendre qu'ils correspondent à des sons. Des images les accompagnent pour aider l'enfant à soutenir son attention et offrent une trame aux images intérieures, mais seul l'adulte peut, au début, faire apparaître l'histoire cachée dans ces autres signes. Sa voix se mêle donc à l'histoire et en devient partie intégrante. Pourtant, quel objet ambigu que le livre ! L'enfant sait que, de cette histoire, l'adulte qui lit n'est pas l'auteur. L'histoire le transcende. D'abord c'est le livre seul qui en est porteur. Ensuite le savoir de l'intervention de quelqu'un d'autre dans ce processus s'installe, et progressivement le livre connecte l'enfant à l'auteur : personnage imaginaire qui a inventé exactement l'histoire que l'enfant voulait entendre. Cet auteur deviendra de plus en plus important pour occuper finalement le rôle parental pour tous ceux qui lisent les histoires au lit avant de s'endormir. Le livre devient porteur de sécurité, transférée de celle que le parent procurait lors de ce passage un peu inquiétant entre veille et sommeil. Objet réel, concret et pourtant porteur d'histoires imaginaires, le livre rassure quant à la légitimité des débordements fantasmatiques.

Ainsi, comme le souligne Freud, la répétition est fondue d'abord dans les rythmes biologiques de l'univers et s'enracine dans les rythmes corporels de l'être humain. Elle s'élabore subjectivement et psychiquement dans la relation étroite avec la figure maternelle. Aux tensions corporelles de l'enfant répondent les actions apaisantes maternelles. Grâce à ces vagues de tensions croissantes, de décharges et d'apaisements s'élaborent la dimension du temps, la mémoire, le sentiment de la continuité de l'existence et celui de la permanence de l'objet. La répétition insuffle la sécurité. Mais, pour ne pas devenir sclérosante et aliénante, la répétition ne doit pas être parfaite. Comme pour les absences et les manquements maternels, générateurs de frustrations nécessaires pour que l'enfant émerge comme personne distincte, l'histoire lue devient insatisfaisante au fur et à mesure des changements qui s'opèrent chez l'enfant. D'autres livres et d'autres histoires apparaissent alors sur son horizon. C'est le monde du vertige et des audaces folles, à moins que l'on ne devienne soi-même auteur ! Quel soulagement lorsqu'un jour l'enfant devenu grand rencontre sur son chemin dans le monde aventureux des livres une série qui l'attendait ! Le retour au monde sécurisant de la répétition et des variations modérées, contrôlées et prévisibles lui permet de se revigorer dans le coin préservé de son enfance.

Études citées

- BELLAK, Leopold, « Psychology of Detective Stories and Related Problems », dans *Psychoanalytical Review*, New York, XXXII, 1945.
- DUBOIS, Jacques, *le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- FREUD, Sigmund, « la Contrainte de répétition, obstacle au principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, PbP, 1970 [première édition dans *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig, International Psychoanalytische Verlag, 1920].
- PEDERSON-KRAG, Geraldine, « Detective Stories and the Primal Scene », dans Larry N. Landrum, Pat Browne, Ray B. Browne (éd.), *Dimensions of Detective Fiction*, Bowling Green (Ohio), Popular Press, 1976.
- PICARD, Michel, *la Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.
- WINNICOTT, Donald, « De la communication et de la non-communication », dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969.
- — —, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969.

Romans cités

- JACKSON BROWN, Lilian, *The Cat who could Read backwards*, New York, Jove Books, 1986.
- — —, *The Cat who Ate Danish Modern*, New York, Jove Books, 1986.
- — —, *The Cat who Turned on and off*, New York, Jove Books, 1986.
- — —, *The Cat who Saw Red*, New York, Jove Books, 1986.
- — —, *The Cat who Played Brahms*, New York, Jove Books, 1987.
- — —, *The Cat who Played Post Office*, New York, Jove Books, 1987.
- — —, *The Cat who Knew Shakespeare*, New York, Jove Books, 1988.
- — —, *The Cat who Sniffed Glue*, New York, Jove Books, 1989.
- — —, *The Cat who Went underground*, New York, Jove Books, 1989.
- — —, *The Cat who Talked to Ghost*, New York, Jove Books, 1990.
- — —, *The Cat who Knew a Cardinal*, New York, Jove Books, 1991.
- — —, *The Cat who Moved a Mountain*, New York, Jove Books, 1992.
- — —, *The Cat who Wasn't there*, New York, Jove Books, 1993.
- — —, *The Cat who Lived High*, New York, Jove Books, 1994.
- — —, *The Cat who Went into the Closet*, New York, Jove Books, 1994.
- — —, *The Cat who Came to Breakfast*, New York, Jove Books, 1994.
- — —, *The Cat who Blew the Whistle*, New York, Jove Books, 1995.
- [La série est en cours de traduction dans la collection « Grands détectives » de 10 / 18].